ROK III NR 8-9 (22-23)

GAZETKA MUZYCZNA

WARSZAWA MAJ-CZERWIEC 1939

«Czeka nas wielki wysiłek, na który my wszyscy, nowoczesne pokolenie zdobyć się musimy, jeżeli chcemy obrócić tak daleko koło historii, aby wielka Rzeczpospolita była największą potęgą, nie tylko wojenną, ala także kulturalną na całym Wschodzie».

JÓZEF PIŁSUDSKI

SCHERZA CHOPINA

Tytuły utworów muzycznych zazwyczaj nie wiele nam mówią o treści i charakterze samego utworu. Nazwy muzyczne, przeważnie pochodzenia włoskiego, niejednokrotnie z biegiem lat i wieków nabierają innego znaczenia, innej treści. Gdybyśmy dla przykładu porównali utwory objęte nazwą Sonaty z wieków XVII i XIX oraz z czasów dzisiejszych, przekonalibyśmy się, iż pomimo wspólnej nazwy i niezależnie od różnic stylistycznych, sama budowa tych utworów jest w każdej epoce różna. Muzycy powiadają, iż formy muzyczne, budowa utworów muzycznych, podlegają zmianom i przekształceniom. Wielcy kompozytorowie, genialni twórcy piękna muzycznego albo stwarzają nowe, własne formy muzyczne (np. Chopin – ballady), albo też przekształcają dotychczas istniejące (np. Beethoven – sonaty). Chopin był i jednym i drugim. Posługując się jednak formami już spotykanymi u swoich po-

przedników, Chopin wprowadzał do swoich utworów tyle pierwiastków nowych, iż formy te nabierały zupełnie innego znaczenia, stawały się czymś nowym. Przykładem tu mogą być jego genialne scherza.

Scherzo[1]) — wyraz włoski — dosłownie oznacza żart. Spotykamy w muzyce tę nazwę już w w. XVI. Nazywano wówczas scherzem wesołe utwory świeckiej muzyki instrumentalnej. Z biegiem lat ustala się powoli forma i charakter scherza. Pod koniec wieku XVIII scherzo jest składową częścią sonaty i symfonii, zajęło ono tu miejsce menueta. Istnieje nawet pewne pokrewieństwo miedzy menuetem i scherzem. Obie te formy posiadają budowę trzyczęściową: A-B-A, czyli pierwsza i trzecia część są w nich identyczne, druga—kontrastująca w stosunku do tej pierwszej, do tego A. (Druga część często nosi nazwę tria.) I scherzo i menuet są w takcie nieparzystym, 3/4. Scherzo jest jednak bardziej rozbudowane od menueta. Utrzymane jest w tempie żywym. Charakterystyczne są w nim szybko powtarzane i urywane dźwięki—t. zw. staccata. Wbrew swojej nazwie, scherzo stało się formą, wyrażającą raczej ironię, sarkazm, a nawet ból. Wystarczy wsłuchać się w scherza symfonij i sonat Beethovena, aby przekonać się, iż nie ma w nich nic z żartów i humoru. Z pierwotnej nazwy pozostała jeszcze w tej muzyce lekkość i finezja.

Scherza Chopina są dalszym etapem rozwoju tej formy muzycznej. Przede wszystkim Chopin usamodzielnił tę formę. Jego scherza nie stanowią już składowej części jakiegoś większego utworu, lecz są niezależnymi, szeroko rozbudowanymi poematami muzycznymi. Budowa ich jest swobodna. Słusznie ktoś zauważył, iż do tych niespokojnych, dramatycznych i w nastroju swoim kapryśnych utworów pasowałaby również nazwa Capriccia (kaprys), spotykana w dawnej muzyce

[1]). Wymawiaj — skerco.

w jednakowym znaczeniu ze scherzem. Jest coś w scherzach Chopina z nastroju poematów Byrona, albo też z nastroju poezji Słowackiego, a w szczególności z jego Beniowskiego. Śmiałe zestawienia i kontrasty, rozpętany żywioł ruchu i dynamiki mają w scherzach Chopina wielką wymowę i głęboki wyraz.

Pierwsze scherzo, h-moll, jest chyba w Polsce najbardziej popularne, ze względu na wplecioną w środkową jego część melodię kolędy «Lulajże Jezuniu». Po burzliwych i dysonansowych motywach, passażach i akordach — cichy, subtelny śpiew kołysanki kolędowej. Marzenia o kraju rodzinnym, przerwane jakby krzykiem rozpaczy — niespodziewanie mocnym akordem, przygotowującym powrót zamilkłej na chwilę burzy i skargi.

Jeden z muzyków tak charakteryzuje ten utwór: «Po dwóch akordach, podobnych do uderzeń gromu, z których pierwszy odzywa się w najwyższych, drugi zaś w najniższych regionach klawiatury, wybucha ono, jak lawa wulkaniczna i długo szaleje, jak rozpętany huragan, przerywany jękami boleści, zanim się nie uspokoi w cichym marzeniu. Cudna ta, rzewna i sielska melodia, czymże jest, jeśli nie czarownym oddźwiękiem pieśni rodzinnej, wspomnieniem ojczystych błoni, tęsknotą za utraconym rajem szczęścia? Ale urocze marzenie pierzcha przed ponownym wybuchem wściekłego huraganu, który spotęgowany na ostatniej stronicy w przerażającym rozdźwięku szaleje do końca».

Drugie scherzo, b-moll, budową swoją przypomina scherza Beethovena, w stylu i treści swojej jest ono jednak odmienne. W tym scherzu pierwiastki śpiewno-liryczne górują nad dramatycznymi. Tu i ówdzie odzywa się tu nuta rzewnej melancholii, a jednak w całości jest to utwór zwarty, mocny.

Trzecie scherzo, cis-moll, zbudowane jest z zestawienia

dwóch kontrastujących tematów muzycznych. Pojawiają się one kolejno w kilku tonacjach i w kilku przekształceniach. Jest to wzór zwięzłości muzycznej. Pierwszy temat — krótki, ma charakter wybitnie rytmiczny. Drugi — jakaś pieśń kościelna, jakby granie organów, na tle których rozbrzmiewają delikatne dzwoneczki. Jest w tym scherzu tyle siły i poezji, iż słusznie uważają go za jedno z największych arcydzieł muzyki fortepianowej. Ponadto podziwiamy w tym utworze jego barwność dźwiękową. Słuchając scherza cis-moll odnosi się wrażenie, że to nie jeden instrument, nie fortepian rozbrzmiewa, a jakaś bogata orkiestra.

Czwarte scherzo, E-dur, za wyjątkiem brawurowego zakończenia, utrzymane jest w pogodnym nastroju. To jakiś delikatny, subtelny, pełen finezji dźwiękowej poemat. O ile w pierwszych trzech scherzach Chopina dominowały nastroje dramatyczne, w ostatnim góruje wytworna prostota i wdzięk. W opracowaniu muzycznym jest w tym scherzu coś z piękna koronki flamandzkiej.

Cztery scherza Chopina — to cztery wspaniałe poematy muzyczne. Są one źródłem pięknych i głębokich wzruszeń muzycznych. Budzą one podziw pomysłowością opracowania muzycznego oraz bezpośredniością wywoływania głębokich nastrojów. Są to wielkie arcydzieła.

MUZYKA ŻYWA A MECHANICZNA

W dzisiejszych czasach tyle słyszy się o t. zw. muzyce mechanicznej, a przede wszystkim o wypieraniu muzyki żywej przez muzykę mechaniczną, że warto zastanowić się nad tym zagadnieniem choć chwil kilka.

Pod terminem «muzyka żywa» rozumiemy muzykę produkowaną bezpośrednio na jakimś instrumencie muzycznym,

zbudowanym przez człowieka (jak np. skrzypce lub fortepian), lub też na «instrumencie muzycznym» danym każdemu człowiekowi przez naturę—t.j. na strunach głosowych. W pierwszym wypadku słuchacze mają do czynienia z muzyką instrumentalną, w drugim — ze śpiewem, czyli z muzyką wokalną (od łacińskiego słówka voco: — wołam). Ponieważ słuchacze obecni na takiej produkcji nie tylko słyszą produkowaną muzykę, nie tylko widzą wykonawców, przeżycia malujące się w ich twarzy, gestach, całej postaci, ale jeszcze wciągnięci są mimowoli i częstokroć podświadomie w cały ten proces odtwórczy, ponieważ i słuchacz kładzie niejako cegiełkę pod budowę tego wielkiego aktu twórczego, przekazując artyście fluidy własne, którymi stwarza mu nastrój, żywe, wzajemnie pulsujące tętno, ponieważ zatym wszyscy w tym dziele bierzemy żywy udział, stąd to i nazwa w skrócie: muzyka «żywa».

Pod słowem «muzyka mechaniczna» rozumiano dawniej muzykę produkowaną przez jakiś mechanizm. Jakkolwiek nie jeden muzykalny człowiek napracował się przy takim aparacie, grającym za pokręceniem korby, lub naciśnięciem guzika — muzyka produkowana przez ten, lub inny mechanizm sprawiała zawsze wrażenie martwej, sztucznej, którą maszyna powtarza jak papuga w myśl intencji konstruktora. Ale powyższe mniemanie o muzyce mechanicznej mogło ujść w zeszłych stuleciach, gdy królowały szafy grające, katarynki, pozytywki i t.p. Dziś, gdy mamy nowoczesne gramofony z adapterami,[1]) płytoteki z cennymi nagraniami artystów o wszechświatowej sławie — pojęcie «muzyka mechaniczna» uległo gruntownej zmianie.

Wobec wielkiej ilości i jakości mechanizmów produkujących «muzykę mechaniczną» wartoby chociaż pobieżnie za-

1) Adapter, przyrząd zastępujący dawniejszą gramofonową membranę z miki, zamieniający drgania mechaniczne na elektryczne.

interesować się tymi sympatycznymi, starymi gratami, które w różnych okresach życia — niejedną przyjemność nam sprawiły, a muzykę swoją ofiarowywały najczęściej wtedy, gdy innej słuchać z tych czy innych względów poprostu nie mogliśmy.

Któż z nas nie pamięta lat dziecinnych, gdy mimo zakazów rodziców, ukradkiem usiłowało się zajrzeć do wnętrza skrzynki, ażeby poznać mechanizm pozytywki, grającej 2-3 melodje narodowe. Konstrukcja pozytywki — bardzo prosta: metalowy grzebień, którego poszczególne ząbki są różnej długości i wydają różne dźwięki oraz walec, o długości grzebienia, obracający się na osi równoległej do grzebienia w ten sposób, że powierzchnia boczna walca dotyka końców wszystkich ząbków grzebienia. Przygotowując repertuar pozytywki konstruktor musiał wbijać sztyfciki metalowe do walca tak, aby przy jego obracaniu się wystające sztyfciki zaczepiały nie tylko ząbki wydające dźwięki potrzebne do wytworzenia granej melodii, ale także i do najprymitywniejszego bodaj akompaniamentu, składającego się z najprostszych akordów. Oczywiście, nie wbijano wszystkich sztyfcików na jednej linji wzdłuż grzebienia, tylko umieszczano je coraz dalej, w kolejności następujących po sobie dźwięków melodji i akordów i to w pewnej odległości od siebie, aby odzywały się w przepisanych odstępach czasu jedne po drugich. Pozytywki bywały różnych rozmiarów i kształtów; umieszczano je w tabakierkach, szkatułkach, neseserach, skrzyniach, zegarach, a także i w szafach.

Podobną konstrukcję miał Symphonion. Walec ze sztyfcikami zastąpiono tu blaszaną, okrągłą płytą (przypominającą dzisiejsze płyty gramofonowe) z ząbkami na jednej ze swych powierzchni, które przy pomocy prostego mechanizmu zaczepiały o poszczególne ząbki grzebienia (jak w pozytywce) podczas obrotu płyty, wprawianej w ruch korbką. Repertuar

można było zmienić, zakładając na oś nową płytę blaszaną, podobnie jak w większych pozytywkach można było zmienić wałek przy pomocy specjalnej dźwigni.

Drugą kategorię «skrzynek grających» stanowią t. zw. katarynki. Tu źródłem dźwięku jest komplet piszczałek pozamykanych od dołu wentylami. Skala nie przekracza zazwyczaj trzech oktaw i nie zawsze jest pełną skalą chromatyczną[1]). Wałek ze sztyfcikami, obracany przy pomocy ręcznej korby, wprawia w ruch miech powietrzny i otwiera wentyle w poszczególnych piszczałkach, grających melodię i prosty akompaniament. Zmianę repertuaru uzyskuje się przy pomocy przestawiania wałków z różnymi melodiami. Podobne urządzenia jak w katarynkach spotykamy w szafach grających przy karuzeli, w wesołych miasteczkach i t. p. Przy innych systemach zamiast wałków w szafach grających zakładano długie, z otworami w różnych miejscach pasy kartonowe, dzięki którym grały te czy inne piszczałki, nie posiadajace w tym wypadku wentylów zamykających.

Osobną kategorię stanowią wszelkie mechanizmy, pozwalające na wygrywanie różnych melodyj (kurantów) na licznych dzwonach przy zegarach wieżowych, jak np. w kościołach, ratuszach i t. p.

W końcu ubiegłego stulecia, a zwłaszcza na początku bieżącego pojawiły się zmechanizowane pianina — czyli pianole, pianina «Duo-Art» etc. Mimo że palce wykonawcy nie dotykały klawiatury tych instrumentów, klawisze same zapadały się, wprawiając w ruch młotki, uderzające o struny. Działo się to dzięki temu, że przez dodany do pianina mechanizm przesuwała się taśma (pas) z grubego kartonu, z wyciętymi na niej coraz to w innych miejscach otworami, przez które sprężone powietrze mogło dostawać się do dźwigni, uderzających wewnątrz

1) Stąd niewybredna harmonia.

potrzebne w danej chwili klawisze. Pianina «Duo-Art» miały tę dobrą stronę, że pierwowzór kartonowy, czyli ten «szablon» dziurkowany, tworzył sam pianista, grając normalnie na tym instrumencie. Specjalny mechanizm zaś wycinał otwory w taśmie kartonowej i to tym większe, o ile mocniejsze było uderzenie artysty, a tym dłuższe — im dłużej dotykał palec wykonawcy do danego klawisza.

Wynaleziony w roku 1877 przez Tomasza Alvę Edissona fonograf miał za zadanie notować na wałku woskowym[1]) drgania i wszelkie odchylenia od normalnej pozycji igły, przymocowanej do membrany, czułej na fale głosowe. Igła obiegając dookoła obracającego się wzdłuż osi wałka żłobiła na nim dołki, a właściwie tworzyła na nim koleinę, podobnie jak koła jadącego po miękkiej glinie wozu, czy roweru. Ścianki boczne tej koleiny były mniej lub więcej powyginane i postrzępione, zależnie od tego, jak wysokie i jak silne były dźwięki wchodzące w skład nagrywanej muzyki.

Ten sam fonograf przy użyciu innej igły, odtwarzał nagraną muzykę dzięki temu, że igła, obijając się po nierównościach «koleiny» na wałku, wydawała przy pomocy tejże membrany identyczne drgania jak przy nagrywaniu. Jako konsekwencja tych samych drgań i tych samych fal głosowych można było słyszeć reprodukcję nagranej muzyki.

Wprowadzona przez Berlinera płaska płyta szelakowa o wyglądzie dzisiejszym, zastosowanie z czasem mikrofonów przy nagrywaniu na płyty, wreszcie zastąpienie membrany z tubą przez adapter ze wzmacniaczem i nowoczesnym głośnikiem radiowym sprawiły, że reprodukowana dziś muzyka z płyt gramofonowych jest bardziej zbliżona do pierwowzoru niż dawniej.

Jeśli jeszcze raz powrócimy na chwilę do omawianych

1) Pierwotnie był to wałek drewniany pokryty cynfolią.

aparatów i do dawnej definicji muzyki mechanicznej, to łatwo przyjdziemy do wniosku, że o «mechaniczności» muzyki decyduje: 1) moment, że słuchacz odbiera muzykę *nie bezpośrednio* od wykonawcy (a zatym reprodukcja a nie oryginał...)

2) fakt, że muzykę reprodukuje mechanizm z mniejszą lub większą doskonałością.

I tak: zamiast koncertu solisty na cymbałkach metalowych, lub celeście, grającego bezpośrednio — słyszymy pozytywkę; zamiast piosenki granej na dudach (t. zw. kobzie lub kozie) lub produkowanej przez zespół drewnianych instrumentów dętych, lub na organach — możemy przez szereg lat słyszeć tę samą melodię na katarynce, stale w tej samej w kółko powtarzanej wersji.

W obu wypadkach barwa podobna, bo grają dęte instrumenty, tylko w pierwszym przebierają palcami żywi ludzie, dając za każdym razem inną, własną interpretację, w drugim — pracuje mechanizm, dmąc jednakowo w coraz to bardziej rozstrojone piszczałki katarynki.

Karuzelowe szafy grające, zaopatrzone często w cały arsenał perkusyjny jak np. werble, bębny, dzwonki, kastaniety, trójkąt (triangel), talerze (czynele) itp., wprawiane w ruch martwymi dźwigniami usiłują zastąpić żywą orkiestrę.

We wszystkich podanych przykładach należy odróżniać z jednej strony instrument, służący do produkcji na «żywo» jak np. organy, na których tylko dobry organista może dobrze zagrać, a z drugiej strony ten sam instrument z dorobionym do niego mechanizmem, pozwalającym na powtarzanie pewnego repertuaru «wyrzeźbionego» czy to na wałku czy na taśmie czy też «uwiecznionego» w inny jeszcze sposób.

Weźmy inny jeszcze przykład: gitara — to bezprzecznie instrument muzyczny, służący do «muzyki żywej»; po dodaniu do niej mechanizmu pozytywkowego — produkuje «muzykę

mechaniczną» — jak to słyszymy dziś przez radio w czasie nadawania sygnału przerwy w rozgłośniach krakowskiej, lwowskiej czy też łódzkiej.

W ostatnich latach technika w dziedzinie muzyki mechanicznej czyni poprostu zawrotne postępy. I tak wystarczy tylko zestawić «żywą» produkcję np. słynnego pianisty polskiego Józefa Hoffmana z nagraną przez niego «kopią - szablonem» na instrumencie «Duo - Art», a następnie porównać tę pierwszą «fotografię» muzyczną z dzisiejszą płytą gramofonową nagraną przez tegoż Hoffmana, aby się o tym «nausznie» przekonać.

Na nowoczesnej płycie mamy niemal wierny obraz nagranej produkcji. Co prawda barwa niektórych instrumentów trochę zmienia się na płycie, a i dynamika wykonywanego utworu ze względów technicznych musi być mniej wyrazista. Są to jednak drobne usterki, niewspółmierne do korzyści, jakie przynosi współczesna płyta gramofonowa.

Pozwala nam ona usłyszeć i powtórzyć dowolną ilość razy nasze ulubione utwory w wykonaniu najlepszych artystów świata, lub też poznać całkiem nowe kompozycje, nie wykonywane w naszym kraju czy mieście.

Tak jak barwne ilustracje, pocztówki, fotografie pouczają nas i kształcą, pomagając do wyobrażenia sobie rzeczy przez nas niewidzianych i których może nigdy nie ujrzymy, tak jak nowoczesne kino przenosi nas w mgnieniu oka choćby i na drugą półkulę i stwarza nam iluzję, że oglądamy nowe, nieznane nam kraje, nowych ludzi, poznajemy ich zwyczaje, utrwalone na taśmie — tak płyta gramofonowa pomaga nam wyobrazić sobie np. jak śpiewali słynni na cały świat Caruso, Sobinow, Szalapin, jak grał wielki skrzypek polski Barcewicz, lub znakomity szopenista Aleksander Michałowski, lub największy kompozytor doby obecnej — Karol Szymanowski.

Mając dobry gramofon i płyty możemy w szkołach nawet na zapadłej wsi urządzać audycje z produkcjami na dawnych instrumentach muzycznych jak klawikord, klawesyn i viola d'amore, lub też grać fragmenty oratoriów, kantat, czy nawet całe opery i symfonie.

Powtarzając kilkakrotnie ten sam utwór pomagamy słuchaczom utrwalić go sobie w pamięci.

Bardziej zaawansowanym słuchaczom można dać porównać ten sam utwór w dwu różnych wykonaniach, oczywiście nie tylko co do tempa i siły uderzenia, ale celem wyłowienia wszystkich subtelnych odcieni i cech danej interpretacji utworu.

Pomijając inne korzyści jakie daje gramofon, jak np. nagrywanie (jakby stenografowanie) melodii wraz z tekstem i interpretacją przy zbieraniu muzyki ludowej w terenie, uczenie się na pamięć arii lub pieśni bez korepetytora i instrumentu, wreszcie nauka języków obcych i t. p. należy stwierdzić, że definicja dzisiejszej muzyki mechanicznej jako muzyki produkowanej przez maszynę jest niewystarczająca.

Przecie jest olbrzymia przepaść między pozytywką, na której «mechanik «wytyczył» różne melodie w miarę swoich muzycznych i technicznych umiejętności, a płytą gramofonową, którą «rzeźbi» igła pod wpływem prawdziwie artystycznej i przeżywanej przez wykonawcę muzyki.

Wiemy, że film — to nie rzeczywistość, ale mamy w kinie złudzenie ruchu i życia, czego znowu nam brak przy oglądaniu zwykłych fotografij, a nawet zdjęć robionych aparatem stereoskopowym [1]).

1) Stereoskopowy aparat, — przyrząd fotografujący ten sam przedmiot jednocześnie z dwu różnych, ale blisko siebie leżących punktów, odpowiadających mniej więcej rozstawieniu oczu, przez co zdjęcie takie, oglądane przez stereoskop sprawia złudzenie obrazu perspektywicznego.

Płyta gramofonowa jest wiernym odbiciem wykonywanej muzyki i danego sposobu gry [1].

Podobnie jak igła sejsmografu [2] notuje każdy wstrząs, tak i igła, nagrywająca płytę, dzięki czułej aparaturze skrupulatnie rzeźbi wszystko, na ściankach dołków płytowych.

Wynalezienie i rozpowszechnienie tak cudownego « mechanizmu», jakim jest radio-aparat, pozwalający na słuchanie wszelkich koncertów, odbywających się «na żywo» przed mikrofonem, wprowadza nowe trudności przy ustaleniu pojęcia «muzyka mechaniczna».

Opierając się na poprzedniej definicji musielibyśmy radio ochrzcić mianem maszyny, produkującej muzykę jak np. katarynkę lub symphonion.

Przecież nie widzimy wykonawców, nie grają dla nas bezpośrednio — więc znaczy, że audycja radiowa — to muzyka mechaniczna!

Tu jednak musimy odpowiedzieć i nie i tak. Bo aczkolwiek zarówno nowoczesna płyta gramofonowa jak i głośnik radiowy niczym nie przypominają dawnych « mechanizmów », to jednak ani najlepsza płyta, ani najdoskonalszy głośnik nie da nam tych wzruszeń, jakich doznajemy na dobrym koncercie. I tak jak kino przenosi nas tylko iluzorycznie w inne kraje i środowiska, nie daje nam tego oddechu przestrzeni, nie pozwala dotknąć własną stopą miejsc oglądanych, tak i muzyka bądź gramofonowa, bądź radiowa przynosi aczkolwiek wielkie, to jednak ograniczone korzyści, a nie może zastąpić muzyki żywej. Rozumiemy to dobrze nie tylko my, słuchacze, rozu-

1) Zwłaszcza gdy zdjęcie dokonywane jest w tłumiącym studio bez pogłosu i echa, ale o większych rozmiarach, przez co powstaje pewna «perspektywa akustyczna» t. zw. przez niemców «raumton».

2) Sejsmograf, aparat wskazujący i notujący najlżejsze nawet wstrząsy skorupy kuli ziemskiej.

mieją to równie dobrze i sami artyści, spośród których najwięksi jeszcze do dziś dnia bronią się przed występami w radio. Dla rasowego bowiem artysty niezbędny jest kontakt z żywym słuchaczem, skupiona atmosfera sali, wypełnionej publicznością.

To też niesłusznie czynią ci, którzy z pogardą mówią o dzisiejszej muzyce mechanicznej — ale nie mają również racji i ci, którzy nie chcą chodzić na żadne koncerty twierdząc, że gramofon i radio całkowicie im wystarcza!

Szanujmy wielkie zdobycze na polu techniki — nie przeceniajmy jednak zbytnio ich znaczenia. *Olgierd Straszyński*



Koncert (dawny sztych)

DZIEJE 150 STRADIVARIUSÓW

Wśród wielu tajemnic historii ludzkiej jedna pasjonowała i pasjonuje wielu uczonych, artystów, rzemieślników i miłośników sztuki muzycznej: tajemnica skrzypiec sławnego włoskiego lutnisty Antoniego Stradivariusa. 200 lat minęło od jego śmierci, a źródło niedoścignionego piękna tonu jego skrzypiec

nie zostało odkryte. Wymierzono skrzypce Stradivariusa przy pomocy najbardziej precyzyjnych aparatów, zważono je, przy pomocy mikroskopów zbadano drzewo z którego zostały zrobione i lakier, którym są pomalowane, a tajemnica pozostała tajemnicą. Najbardziej doskonała imitacja, skrzypce zbudowane najdokładniej według wzorów Stradivariusa, nie mogą dorównać wartości tych tajemniczych instrumentów.

Ukazało się mnóstwo książek, rozpraw i artykułów, usiłujących rozwikłać tę tajemnicę, ukazało się mnóstwo opowiadań i legend z życia sławnego lutnisty.

Artykuł, który tutaj umieszczamy, niedawno ukazał się w «Polsce Zbrojnej». Niewątpliwie zainteresuje on i czytelników «Gazetki Muzycznej».

Tajemniczość okrywa dzieje 150 skrzypiec, wykonanych przez Antoniego Stradivariusa, którego życie opisał ostatnio Georges Hoffman w swej książce «Stradivarius enchanteur». Było to życie proste, jasne, pozbawione w zupełności pierwiastka tajemniczego.

Na próżno liczni biografowie genialnego twórcy skrzypiec starali się dowiedzieć, z jakiego środowiska pochodził. Urodził się w niewiadomym mieście, z niewiadomych rodziców. Wiadomo tylko, że umarł w r. 1737, podobno w wieku 95 lat, chociaż niektórzy twierdzą, że w chwili zgonu rozpoczął «dopiero» 90 rok życia. Z tych 95 czy 90 lat, przez 75 lat pracował bez wytchnienia, głuchy na przewroty polityczne, jakie dokonywały się w Europie, obojętny na wszystko, co nie miało nic wspólnego z jego ukochanymi skrzypcami.

Jego spokojne, zrównoważone życie raz tylko przeszło gwałtowną przemianę, kiedy we wczesnej młodości ożenił się z Francescą Ferraboschi. Było to małżeństwo z miłości. Jedynej miłości, która nie kolidowała z miłością do skrzypiec...

Wysoki, bardzo chudy Stradivarius podczas pracy w zimie owiązywał głowę chustą z białej wełny, w lecie chustą bawełnianą i nosił stale biały, skórzany fartuch. A ponieważ zawsze pracował, nie widywano go w innym stroju.

Początkowo praktykował u lutnisty Amatiego, ale wkrótce założył własny warsztat. Jest podobno twórcą 1100 instrumentów. Co się jednak z nimi wszystkimi stało, nie wiadomo. Biografowie jego twierdzą, że na całym świecie jest tylko 150 «stradivariusów».

Trudno sobie wyobrazić, ile uczucia Stradivarius kładł w swoją pracę. Nie przeszkadzało mu to jednak sprzedawać ukochane skrzypce po wysokiej cenie. Pracowity i oszczędny, odznaczał się niezwykłą punktualnością, a ponieważ wykonanie jego skrzypiec stało na najwyższym poziomie, wielmoże, książęta, kardynałowie, a nawet monarchowie ze czcią i szacunkiem mówili o «lutniarzu z Cremony».

W połowie 19 wieku pewien młynarz, nazwiskiem Luigi Tarisio, zakochał się w subtelnych dźwiękach skrzypiec cremońskich. Spieniężył więc swój młyn i z kijem pielgrzymim w ręku zaczął przemierzać całą Lombardię, w poszukiwaniu skrzypiec Stradivariusa. Zaglądał do sklepów z instrumentami muzycznymi, do handlarzy starożytnością, pukał do klasztorów. Umiał zawsze poznać prawdziwego «stradivariusa» bez względu na stan, w jakim się znajdował. Wreszcie udał się do Paryża.

Ale gdy znalazł się w stolicy Francji, cały jego majątek pochłonęły «stradivariusy». Ubrany był nędznie, jeszcze nędzniej mieszkał i wielkomiejscy lutniarze płacili mu grosze za skrzypce kremońskie.

Tarisio, mimo swej miłości do skrzypiec, był chciwy na pieniądze. Żal mu było rozstawać się ze swoimi skarbami, otrzymując wzamian za nie tak niewiele. Założył więc duży sklep, włożył eleganckie ubranie i w krótkim czasie sprzedał wszystkie «stradivariusy» po wysokich cenach.

Kupcy paryscy dopominali się o dalsze. Tarisio nie chciał się przyznać, że wyczerpał posiadany zapas, tym bardziej, że

obiecywano mu «złote góry». Więc zaczął fabrykować fałszywe «stradivariusy», które cieszyły się zresztą nie mniejszym powodzeniem niż autentyczne. [1])

Gdy zebrał wreszcie pokaźny majątek, zlikwidował sklep w Paryżu, wrócił do ojczyzny i zamieszkał w trzeciorzędnym hoteliku w Mediolanie. Zajmował maleńką izdebkę i codziennie udawal się na miasto; badał, szperał czy wśród połamanych, bezwartościowych przedmiotów w sklepach, na licytacjach, a nawet na śmietnikach, nie znajdzie jakiegoś unikatu, rzeczy pięknej, cennej i zapomnianej.

Wracał zwykle do hoteliku zgarbiony, kryjąc pod połami szerokiego palta skarb nabyty lub znaleziony.

Gdy sąsiedzi nie widzieli go kilka dni z rzędu, zapukali do jego pokoju i przelękli się, gdy odpowiedziała im cisza. Wyważono więc drzwi i znaleziono go bez życia, leżącego na nędznym barłogu. A na podłodze, na stole i na ścianach wisiały i leżały najrozmaitsze instrumenty muzyczne, bezcenne skarby które ukochał więcej niż życie...

«Luigi Tarisio to postać jak gdyby z dzieł Balzaca lub Dickensa wzięta». «Gobseckiem tonów» nazywa go Luces Duberton na łamach «Candide».

Po śmierci Tarisiego, « stradivariusy » rozpierzchły się na wszystkie strony świata. Ich śladem ruszyli handlarze starożytnością, artyści, włóczęgi, aferzyści. Niektórym udało się znaleźć autentyczne « stradivariusy ». Do rąk innych wpadły tylko fałszywe. Ktoś znalazł «stradivariusa» w Mediolanie wśród ubogich sprzętów, które przewoził jakiś robotnik na ręcznym wózku. Jeden ze «stradivariusów» zawędrował podczas okupacji francuskich w r. 1808 do Madrytu i dziwnym zrządzeniem losu wrócił do Paryża po 21 latach. Innego «stradivariu-

1) Kursuje wiele niezdarnie podrobionych stradivariusów i w Polsce. Przeważnie są to tandetne skrzypce czeskie.

sa» znaleziono w r. 1924 w Rosji, zamurowanego w piwnicy ks. Jusupowa. Znanemu skrzypkowi Ysay'owi ukradziono również w Rosji sławnego «stradivariusa», zwanego «Herkulesem» W r. ub. zatrzymano w Krakowie ulicznego grajka, którego skrzypce okazały się autentycznym stradivariusem, wykonanym w r. 1734.

Dziwne koleje przechodziły skrzypce polskiego grajka. Jak wykazało śledztwo, ktoś skradł je w muzeum w Nowym Yorku i przywiózł do Europy, gdzie przechodziły przez różne ręce, aż stały się własnością żydowskiego antykwariusza, który, nie domyślając się ich wartości, sprzedał skrzypce ulicznemu grajkowi za 17 złotych.

Najwięcej poszczęściło się ostatniemu stradivariusowi, wykonanemu na krótko przed śmiercią sławnego artysty. Skrzypce te nazywały się «śpiew łabędzi» i przez długie lata były własnością kubańskiego wirtuoza Józefa White'a.

Ale nikomu (może poza jedynym Tarisio) nie udało się dowiedzieć o losach wszystkich 150 stradivariusów.

(OS.)

KILKA WYJAŚNIEŃ

Czytelnik «Gazetki muzycznej» — p. L. R. z Białegostoku w liście do redakcji poruszył m. in. taką sprawę. Słyszał on kiedyś w Poznaniu utwór orkiestrowy Ryszarda Wagnera p.t. Idylla. Utwór ten wywarł na nim głębokie wrażenie, podobał mu się bardzo. Po 3-ch latach p. L. R. usłyszał przez radio znowu Idyllę, utwór Wagnera, tym razem zatytułowaną jako — Idylla Zygfryda. Zdumiony był nie tylko zmianą tytułu. Zdawało mu się, że to nie był utwór poprzednio słyszany w Poznaniu, że to było coś innego. P. L. R. zapytuje, czy Ryszard Wagner napisał aż dwie Idylle, czy też w obu wypadkach był to jeden i ten sam utwór, tylko za każdym razem jakoś inaczej wykonany.

Sprawa jest ciekawa, niezależnie od słyszanego utworu. Warto ją pokrótce omówić.

Miły czytelnik naszego pisma i entuzjasta dobrej muzyki najprawdopodobniej w jednym i w drugim wypadku słyszał jeden i ten sam utwór: poe-

mat symfoniczny Ryszarda Wagnera p.t. Idylla Zygfryda. A jednak wrażenia były różne. Otóż uświadomić sobie należy, iż nasze wrażenia muzyczne — zresztą nie tylko muzyczne, a artystyczne wogóle — zależne są od wielu bardzo czynników i to często czynników poza muzycznych, poza artystycznych. Niejednokrotnie skromny utwór, dobrze nam znany, np. jakaś piosenka, jakaś prościutka melodia, wywiera na nas wrażenie piorunujące, wstrząsające, a często wielkiego i potężnego arcydzieła muzycznego słuchamy obojętnie, piękno jego jakby nie docierało do naszej świadomości. Od czegoż to wszystko zależy? Powiadamy — od nastroju. A wiemy wszyscy dobrze jak nieuchwytną, subtelną a nawet kapryśną rzeczą jest t. zw. nastrój. Wszystko tu wywiera wpływ: miejsce, otoczenie, towarzystwo w jakim się znajdujemy, wypadki, przeżycia i wspomnienia. Od tych więc nieuchwytnych nastrojów często zależy, iż jeden i ten sam utwór różnie na nas oddziaływa.

Byłby to jeden punkt oświetlenia poruszonej tutaj sprawy. Jeszcze są i inne. Warto przypomnieć, iż jeden i ten sam utwór, zagrany przez różnych wykonawców, odmiennie przez nich interpretowany, zmienia swoje oblicze artystyczne czasami nawet nie do poznania. Każdy bowiem wybitny muzyk, wykonywując utwór jakiegoś kompozytora, daje nam dzieło artystyczne niejako złożone, złożone z pomysłu twórcy kompozytora i pomysłu odtwórcy wykonawcy. Wielki odtwórca jest w pewnej mierze i twórcą.

Zdawałoby się, iż dotyczy to jedynie utworów solowych, wykonywanych przez wirtuozów solistów. Tymczasem i przy wykonaniu utworów orkiestrowych istnieje interpretator, odtwórca. Jest nim dyrygent orkiestry. Inaczej więc brzmi np. IX Symfonia Beethovena po dyrekcją Toscaniniego, a inaczej pod dyrekcją Furtwaenglera, bo każdy z tych wielkich dyrygentów odmiennie interpretuje to arcydzieło muzyki symfonicznej.

I jeszcze jeden szczegół. Utwory słyszane w głośniku radiowym dają nam nieraz wiele pięknych i głębokich przeżyć artystycznych. Jednakże nie mogą one w całej pełni dorównać wrażeniom, jakie odbieramy przy słuchaniu muzyki bezpośrednio — czy to na sali koncertowej, czy też w domu prywatnym, oczywiście, jeśli utwory muzyczne dobrze są wykonane. I nie trzeba sądzić, aby to było tylko skutkiem jeszcze niedoskonałości naszych radioodbiorników. Przypuszczać należy, iż tajemnica tych wrażeń leży w bezpośrednim kontakcie, jaki na sali kocertowej w dziwny sposób powstaje między artystą-wykonawcą a słuchaczami. Ta bezpośredniość niczym narazie nie może być zastąpiona, najbardziej precyzyjny aparat nie wiele tu może pomódz. Słuchając muzyki, słuchając śpiewu, chcemy słyszeć żywego, czującego człowieka, czującego wszystko to co zaklął geniusz ludzki w pięknej mowie dźwięków.



Chór (dawna karykatura)

OGÓLNE WYNIKI V SEZONU KONCERTOWEGO ORMUZU.

W sezonie 1938/39 odbyło się ogółem 792 produkcji, których wysłuchało 255.000

Organizacja audycji jest główną osią działalności ORMUZ-u: 90% słuchaczy ORMUŻ-u — to młodzież.

Teren działalności ORMUZ-u obejmował 83 miasta na Wołyniu, w Wileń-

szczyźnie, Nowogródczyźnie, Białostockim, Łódzkim, Kieleckim, Lubelskim, na Pomorzu, w województwie Warszawskim.

Najwięcej audycji odbyło się: w Wilnie (50), Łomży i Radomiu (po 25) w Łucku, Łodzi (po 22), Krzemieńcu (21), Lublinie (19).

Na terenie stolicy w 60 szkołach zorganizowano 250 audycji.

W wykonaniu programów koncertów i audycji wzięło udział przeszło 90 artystów. Nazwiska ich znane są czytelnikom «Gazetki Muzycznej» z poprzednich kronik ORMUZ-u.

Powyższe informacje cyfrowe, obrazujące rozpiętość akcji ORMUZ-u należałoby uzupełnić listami i bogatym materiałem sprawozdawczym, który świadczy o żywym oddźwięku, z jakim się spotyka ORMUZ. Już nieraz stwierdziliśmy, że młodzież na prowincji słucha muzyki bardzo chętnie, uważnie i jest — według słów artystów-wykonawców — najwdzięczniejszym audytorium w Polsce. Młodzież szkół stołecznych — powiedzmy to bez osłonek — naogół reaguje mniej żywo, jest «znudzona», szczególnie zaś młodzież szkół męskich wykazuje małe zamiłowanie do muzyki.

Mamy nadzieję, że i na tym odcinku szarą bezwrażliwość zwycięży entuzjazm i umiłowanie piękna. W ciągu pięcioletniej działalności ORMUZ przezwyciężył już nie jedną trudność, osiągnął nie jeden triumf, poza sobą ma już okres «ząbkowania», «słomianego ognia zachwytu», okres «mody». Sukcesy ORMUZ-u są coraz bardziej trwałe. Działalność jego coraz bardziej łączy się z życiem, z życiem szkoły, z ogólną działalnością nad szerzeniem kultury duchowej w Polsce.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY

—W związku z otwarciem pawilonu polskiego na wszechświatowej wystawie **w Nowym Jorku**, zorganizowano **wielki koncert muzyki polskiej** w słynnej sali Carnegie Hall. W koncercie tym wzięli udział: orkiestra symfoniczna pod dyrekcją Artura Rodzińskiego, Jan Kiepura i Stanisław Szpinalski.

Prasa nowojorska jednomyślnie podkreśla wielkie walory wykonanych utworów (Moniuszki, Noskowskiego, Nowowiejskiego, Wiechowicza i Szymanowskiego) oraz wysoki poziom wykonania.

—Wielkie zaniepokojenie wywołały wiadomości z Ameryki o złym stanie zdrowia Ignacego Paderewskiego. Sędziwy Mistrz przerwał swoje koncerty i wrócił do Europy, do swojej posiadłości w Szwajcarii. Według opinii lekarzy Paderewski potrzebuje obecnie kilkumiesięcznego wypoczynku. Osłabienie serca jest wynikiem dłu-

giego i męczącego tournée koncertowego.

—W czasie Zielonych Świąt odbyły się w Polsce dwa wielkie zjazdy chórów, połączone z konkursami: w Bydgoszczy i w Wilnie.

—Tegoroczne **Święto pieśni, muzyki i wychowania fizycznego** młodzieży Ogniska Związku Osadników odbyło się w dn. 27-29 maja w Grodnie. Jest to bodaj jedyna w Polsce organizacja, przywiązująca tak wielkie znaczenie wychowawcze muzyce i śpiewowi. Doskonale przemyślany plan pracy muzyczno-śpiewaczej jest w Ogniskach Związku osadników konsekwentnie realizowany. To też i rezultaty są już wspaniałe. Budził w Grodnie podziw olbrzymi namiot koncertowy—rzecz w Polsce nie spotykana—mieszczący 7000 słuchaczy. Namiot jest własnością Związku Osadników.

—**Dni Krakowa** (14 - 23 czerwca) rozpoczęły się wielkim zjazdem chórów polskich. Ze wszystkich stron Rzplitej zjechało do Krakowa około 4.000 śpiewaków. Odbył się wielki koncert na dziedzińcu wawelskim. Szczególnie owacyjnie przyjmowano chór z Gdańska i chór z Zaolzia.

—W Poznaniu wystawiono bardzo pomysłowo wodewil J. W. Kamińskiego —Skalmierzanki.

—Instytut Muzyczny w Krakowie zorganizował **Międzyszkolny Konkurs kwartetów smyczkowych.** Ze zgłoszonych zespołów nagrody otrzymali: I kwartet Konserwatorium warszawskiego, II kwartet Konserwatorium lwowskiego, III kwartet Instytutu Muzycznego w Krakowie.

—Polskie Radio ogłasza stały coroczny konkurs w dn. 3 maja na piosenkę polską o charakterze dowolnym: pogodnym, lirycznym i żartobliwym, z wyłączeniem form nowoczesnych tang, foxów, rumb i t. d. Wyznaczono 15 nagród, od 600 zł do 150 zł każda, na łączną sumę 3100 zł.

—**W. M. Gdańsk** posiada dwie ruchliwe polskie placówki muzyczne. Polskie Towarzystwo Muzyczne i Konserwatorium Muzyczne Macierzy Szkolnej. Obie organizują koncerty, audycje i inne imprezy artystyczne. Tegoroczne popisy uczniów Konserwatorium w Gdańsku były dla wielu prawdziwą rewelacją. Wysoki poziom, ciekawe programy świadczą jak najlepiej o pracy tej polskiej instytucji. Pomyślny rozwój i stały postęp polskiego ruchu muzycznego w Gdańsku datuje się głównie od r. 1934, kiedy to kierownictwo Konserwatorium objął dyr. K. Wiłkomirski, doskonały muzyk, kompozytor, pedagog i organizator.

—Ostatni w tym sezonie koncert Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki był «odkryciem» niezwykle utalentowanej i muzykalnej śpiewaczki p. Heleny Karnickiej. Dawno w Warszawie takiego śpiewu nie słyszano. P. Karnicka mieszka w Paryżu, występuje na estradach i scenach operowych we Francji, Anglii i Belgii.

— Dn. 5 czerwca **umarł** w Warszawie znany skrzypek i wybitny pedagog, profesor Konserwatorium warszawskiego **Wacław Kochański.** Prof. Kochański brał czynny udział w pracach ORMUZ u.

— Londyn wspaniale zamknął swój

sezon koncertowy, organizując pod protektoratem Króla i Królowej 5-cio tygodniowy festiwal muzyczny. Udział w festiwalu wzięły najlepsze orkiestry, zespoły kameralne i chóry angielskie oraz sławni dyrygenci (Toscanini, Bruno Walter) i soliści. Opera zorganizowała 4 przedstawienia. Program festiwalu wiele miejsca udzielił muzyce religijnej, w Kościołach odbywały się koncerty chóralne i organowe.

— **W myśl ostatnich rozporządzeń francuskiego ministerstwa wychowania narodowego nauka muzyki jest w szkołach przedmiotem obowiązujacym.** Celem jej jest budzenie zamiłowania do śpiewu chóralnego i zapoznanie uczniów z najpiękniejszymi arcydziełami literatury muzycznej. Szczególną uwagę zwrócono zarówno na dobór nauczycieli jak i ich kwalifikacje. W celu lepszego przygotowania odpowiedniego materiału nauczycielskiego wprowadzono naukę śpiewu i muzyki w instytutach pedagogicznych.

W Italii stworzono **Instytut historii muzyki,** którego zadaniem jest uporządkowanie i ujednostajnienie nauki historii muzyki w Italii.

— Obecny papież Pius XII jest gorącym miłośnikiem i przyjacielem muzyki. Wyznał On, że «muzyka jest dla niego wzruszeniem wzniosłym, silnym i wspaniałym».

— **W Fezie** (Marokko) odbył się kongres, który miał na celu propagandę muzyki marokańskiej i uchronienie przed modyfikacjami tradycyjnej muzyki berberyjskiej.

— Znany kompozytor rosyjski Igor Strawiński został zaproszony przez Uniwersytet w Harward (Stany Zjednoczone) do objęcia profesury.

OD REDAKCJI

Przystępując do redagowania pisma muzycznego o charakterze popularnym, zdawaliśmy sobie sprawę z trudności naszego zadania. Po rocznej pracy konstatujemy, iż wprawdzie trudności te nic się nie zmniejszyły, to jednak horyzont nieco się rozjaśnił: wyraźniej zarysowuje się cel naszego pisma. Najwięcej czytelników i przyjaciół znalazło nasze pismo wśród młodzieży. To nam wiele mówi i to nas bardzo cieszy. Zamykamy więc III rocznik «Gazetki Muzycznej» bilansem dodatnim: stale wzrastającą i już pokaźną ilością czytelników i przyjaciół. Będziemy starali się w przyszłej naszej pracy tych cennych zdobyczy nie utracić.

Następny numer «Gazetki Muzycznej» ukaże się po wakacjach, w m. październiku.

Redakcja.

GAZETKA MUZYCZNA

redagowana przez Br. Rutkowskiego
ukazuje się każdego miesiąca (za wyjątkiem
miesięcy wakacyjnych)

GAZETKA MUZYCZNA

jest dozwolona pismem Min. W. R. i O. P.
z dn. 9. IX, 38 r, do bibliotek uczniowskich.

Prenumerata—tylko roczna—wynosi zł. 3.—
(od października do października)
lecz zamawiający ponad 4 prenumeraty
otrzymuje bezpłatnie drugie tyle numerów,
t. zn. np. już za 15 zł. otrzymuje nie 5 lecz
10 kompletów numerów, za 18—12 i t. d.
Pojedyńczy numer kosztuje 50 gr.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:

Warszawa, Mazowiecka 7 m. 22. Telefon nr. 218-16.
Konto w P. K. O. 18.670. Tow. Wyd. Muzyki Polskiej.

WYDAWCA: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
WARSZAWA. REDAKTOR: BRONISŁAW RUTKOWSKI

DRUK DOŚW. PRACOWNI GRAFICZNEJ SALEZ. SZKOŁY RZEMIOSŁ WARSZAWA, LIPOWA 14.